

潮剧在马来西亚的流传和发展

康海玲

《艺苑》2005 年 5、6 合刊

—

【内容提要】对于中国民俗和地方戏曲而言，马来西亚是一个非常独特和有趣的海外国家，其华人人口比例仅次于新加坡。在这个特殊的移民社会里，曾经先后流传着早期来自中国的地方戏曲剧种。潮剧登上马来亚半岛是 1910 年以前的事情，主要是从早期移居马来西亚的潮人自娱自乐开始，然后逐渐发展起来。本文主要是以时间为顺序，根据其演出状况的兴盛衰落，把潮剧在马来西亚流传和发展的历史划分为六个阶段，力求客观地探寻其在异国他乡生长的轨迹。

【关键词】潮剧 马来西亚

【作者简介】康海玲 厦门大学 戏剧戏曲学 博士研究生

潮剧是来自广东省的地方戏曲剧种之一，原名潮腔、潮调、泉潮雅调，又名潮州戏、潮音戏、潮州白字戏，因用潮州方言而得名。作为千千万万潮汕人共同缔造的潮汕文化的重要组成部分，潮剧自明代渐次形成以来，在潮汕本土和福建南部的东山、云霄、诏安、平和、漳浦一带广为流传，还以“华夏正声”的美誉，随着华侨络绎不绝地移居海外的足迹，流播到台湾、香港以及东南亚各国华侨华人聚居区。长期以来，潮剧一直在马来西亚戏曲舞台上占据着一席之地，既弘扬了中华文化的博大精深，又和马来西亚多元文化积极地融合在一起，经过长年累月的积累，成为马来西亚本土文化中深厚丰富的支流。

潮剧在马来西亚的流传和发展道路是崎岖不平的，尽管如此，潮剧还是一直适应着华侨华人，特别是潮人的需要，不断承受着时代风雨的摧磨洗刷而依然独立沧桑，呈现出顽强的生命力。在华语戏剧发展的大背景下，潮剧在马来西亚的流传和发展，根据其演出状况的兴盛衰落，大致可分为以下几个阶段：移植阶段、发展阶段、高潮阶段、起伏阶段、衰落阶段、残存阶段。

一、移植阶段

1910 年以前，是潮剧在马来西亚的移植阶段。潮剧最初在马来西亚流传，主要便是从早期移居马来西亚的潮人自娱自唱开始，然后才逐渐发展起来的。潮汕位于广东东部，濒临南海。潮人漂泊海外谋生拓植的历史由来已久，十七世纪后期，曾经掀起潮汕向海外移民的浪潮；第二次鸦片战争以后，特别是 1861 年汕头开辟为对外通商口岸，潮汕向海外移民达到了高峰。这些移居海外的潮汕人中有相当数量到达马来西亚。早期移居马来西亚的潮人，绝大部分是穷苦的劳动人民，他们赤手空拳，寄人篱下，倍受折磨，因此，以潮剧潮乐为代表的文化情结，成了他们战胜困难的意志上的支撑，既可以填补简单而空虚的精神生活，也可抚慰离乡背井的痛苦和寄托对家乡的思念，还可以满足祭祀的需要。移民群体中的艺人和痴情于潮剧的戏迷，便经常自发地传唱乡曲，或者演唱潮剧的折子戏或片段。这是潮人当初可以满足自己娱乐需要的唯一途径，也是潮剧在异国他乡流传的最初形态。

潮剧在马来西亚的流传，一般都要等到潮剧职业戏班进入马来西亚演出后，才渐渐有了影响。据目前所知推测，潮剧以戏班的形式进入马来西亚演出历史很长。但由于史籍资料的缺失，潮剧最早从什么时候开始进入马来西亚的市场，尚无处可考。早期大凡远征东南亚各地的中国潮剧戏班，基本上是先抵达潮人最早到达，而且居住人数最多的国家——泰国演出，然后再转道去其他地方。“曼谷王朝四世（公元 1851 年以后），广东省的潮剧戏班老双普和老正和班抵达曼谷演出。这些潮剧戏班以曼谷为中心，经常游埠到新加坡、马来西亚、柬埔寨等国家和地区演出”。[1] 潮剧戏班在新加坡的演出历史同样很早。新加坡和泰国一样，也是中国潮剧戏班到马来西亚演出的“中转站”。潮剧演出的状况必然会对马来西亚产生较大的影响。1887 年（光绪十二年），清朝廷派驻该国的使臣李钟钰所著《新加坡风土记》的记述，新加坡的华人社区，如大坡、小坡戏园，除了演粤剧外，间有演潮剧。[2] 因为当时新、马不分家，且关系密切，所以据推测，同期马来西亚应该也有潮剧的上演。1900 年（光绪二十六年），新加坡固定的室内剧场，即庆维新、庆新平、怡园、梨春园等四家戏院的建立，[3]为潮剧的上演提供了一个很好的场所。新、马之间华人的来来往往与交流，促进了潮剧在马来西亚其他各埠的影响。

这阶段，潮剧在马来西亚所演出的剧目都是照搬中国的传统剧目，艺术上没有创新；演出场所大多在华侨聚居的社区、街坊，临时搭建露天舞台；演出

习俗沿袭潮汕民间长期存在的演出习俗，一般是适应酬神尚乐的需要，且带有明显的季节性，每年冬春两季为高峰期。[4]

二、发展阶段

1911年至1929年是潮剧在马来西亚的发展阶段。这十几年间，潮剧在马来西亚的演出及其发展有如下几个特点：

演出戏班增多。在潮汕本土，潮剧演出日益繁荣，戏班不断涌现，随着潮汕向马来西亚移民不断增加，其节庆民俗活动期间集资演戏的名目日多，风气日盛，进入马来西亚的潮剧戏班也逐渐多了起来。这些戏班经由泰国或新加坡，前往马来西亚作有偿走点表演。[5] 因史料记载不详，具体走点演出的戏班团体及演出状况不可得知。另外，在潮汕本地和近邻地区可供演出的机会和场地不能满足当地戏班日益增多的要求，潮剧演出出现供过于求的局面，因此，有一些戏班开始争取海外市场，马来西亚是其建立起来的一个较大的演出网点，潮剧的影响日益扩大。

演出向常年性、固定性方向发展。随着潮人的增多和经济实力的增强，各种节庆民俗活动的名目、层次、形式不断繁复，与这些活动相配合的潮剧演出终年持续不断。潮剧戏班早期散处农村各地作流动表演，通常一个地方只演一、二天，潮人较多的地方，有时可演七、八天。这时，出现了戏班在某些地方续约、延期的较固定演出的情况，而且演出地点也由以前的临时搭建的帐篷和露天舞台，逐渐走向较固定的娱乐场所作商业性的公演。

演出范围由乡村拓展到城镇。马来西亚各地城市经济的发展，很快带动了娱乐业的兴起。早期到马来西亚演出的潮剧戏班，除了部分仍然坚守农村这块阵地，其余较有规模和名气的戏班都先后向城市汇集，最初的一地一班演出发展到一地同一时节聘请几个戏班竞演。市民欣赏水平的提高，大大地改善了戏班的演出条件，戏班与戏班之间的竞争，加速了戏班艺术水平和演出质量的提高。潮剧演出的形式由原先的临时搭台，扩大到固定场所作商业性演出。观众群体得到了扩大，除了潮人外，还有福建人、客家人等。

这段时期，特别是1919年后，潮剧经过话剧运动的影响和电影的冲击竞争，思想性和艺术性以及艺人的综合素质方面，都发生了很大的变革，因受泰国的影响，时装潮剧和时事剧蔚然成风。

三、高潮阶段

段

1930至1942年，是潮剧在马来西亚流播的高潮阶段。潮剧从二十年代后期在马来西亚逐渐高涨，三十年代发展到了高峰期，这股热潮一直延续到四十年代初太平洋战争爆发之前。与同期在国内演出的情况相比，潮剧在马来西亚更有着天时、地利、人缘之利。因此，潮剧流播空间不断扩大，演出形式日益更新，演出名目也从开始的“酬神戏”，进一步发展到各种各样的“年节戏”、“还愿戏”、“生日戏”、“满月戏”、“闲时戏”。

虽然比起“潮剧的第二故乡”——泰国而言，潮剧在马来西亚相对弱势一些，然而，就潮剧在马来西亚的流传和发展轨迹而言，这时期，潮剧呈现出一派欣欣向荣的景象。

当地潮剧戏班的兴起，是这个阶段的一个重要标志。随着潮人文化娱乐生活的需求越来越强烈和迫切，有些来自潮剧发祥地的戏班应观众的要求，同时考虑到自己所处的环境、遭遇和面临的各种各样复杂情况，他们由以往只是临时过埠作寄居演出，逐步过渡到长期滞留马来西亚，并以不同的渠道和方式，千方百计，先后申请在当地定居，变成了当地的潮剧班。另外，从家乡远道延请来的戏班，由于长途跋涉的不便，来回各种条件的限制，无法满足马来西亚潮人随要随请随演的要求，于是当地有些潮商看准了这个商机，投资收买了当时较具名气的戏班成为当地潮剧班，并把他们作为自己的“摇钱树”。再者，当地有些热爱潮剧的华人，召集了一帮志同道合的戏迷，组建戏班，开始了敲锣打鼓粉墨登场的生涯。比较有名的戏班有：老正天香、老一枝香、老赛宝丰、荣和兴、玉楼春等。海外潮剧班的产生，意味着潮剧在马来西亚已经获得了深根沃土，一时间，过洋演出的戏班和当地的潮剧班数量继续不断增多。它们争奇斗艳，呈现出一派壮观的景象，建立起一个纵横交错、流布广泛的演出网点。

据史料记载，中国潮剧著名表演家洪妙，以“饰女丑在中国及东南亚一些国家闻名，他擅长嗔声（真假结合），唱工独运，又善于摄取下层妇女的动作，在舞台夸张运用，无论是村妇贵妾、六婆三姑，皆惟妙惟肖，形成有地方特色的一派”[6]。洪妙尤擅长老旦，机巧灵活，妙趣横生，“他扮演《杨令婆辩本》中的杨令婆，饮誉泰国潮剧剧坛，他到新、马等地演出，同样轰动

当地剧坛”[7]。潮州人，习惯把在演义小说中被神话了的佘太君叫做杨令婆，潮剧中的杨令婆形象是潮剧家独创的。在京剧《百岁挂帅》里，勇敢的佘太君带领杨门女将驰骋沙场，所向披靡，是一出沸腾的群戏，而潮剧戏曲家编的折子戏《杨令婆辩本》却别出心裁，让大义凛然的杨令婆只带着一根“上打昏君，下打奸臣”的龙头拐杖唱了一出精湛的独脚戏，轰动了马来西亚的戏曲舞台。杨令婆形象是洪妙在唱做过程中逐步塑造定型的，戏台上主唱演员洪妙就是活着的杨令婆，其惟妙惟肖的表演及滔滔不绝的辩才赢得了经久不衰的笑声和掌声，洪妙的名字成了海外潮剧经典的代名词。潮剧其他几个著名演员也在这阶段到马来西亚献艺，如黄锦英、方尼姑等。至于具体的戏班演出情况，已无史料可考。

潮剧在马来西亚长期演出，剧目繁多。三十年代以前的剧目都是戏班从潮汕家乡广搜博取、轮番带往演出，剧目内容都是围绕“忠”、“孝”、“节”、“义”几个方面，还有为数不少的“办案戏”、“侠客戏”、“神鬼戏”等。到了三十年代以后，马来西亚出现了潮剧编剧人，于是当地编演的一些剧目相继出台，有根据电影故事改编的剧目，有依据南洋社会现实改编的“南洋地方色彩”浓厚的剧目，即被人们通称为“新剧”的“文明戏”、“时装戏”，为潮剧营造了适应时尚，务实求新的环境氛围，如：《姐妹花》、《空谷关》、《人道》、《孤儿救祖》、《秋心泪》、《劫后缘》、《将军之女》、《孝女复仇》、《印度寻亲记》、《群芳楼》、《父之过》、《实叻案》、《杏仁茶》、《双抱车》、《双青盲》等。[8]

潮剧在马来西亚演出，还不断受到观众取向多维的欣赏要求和日益强烈的文化市场竞争的挑战。正当潮剧在南洋一带处于旺盛阶段，有些潮剧戏班便抓住大好时机，先后和多家唱片公司签约灌制潮剧唱片，并抢先推向市场，制造“轰动效应”，这无疑使潮剧市场得到新的拓展。

值得强调的是，当时的潮剧戏班由于处于商业化竞争日益激烈的环境，生存是第一要素，因此，难免严重受到市场上的金钱势力及恶劣风气的侵蚀，为迎合小市民观众的欣赏趣味，演出剧目较多追随大众取向。一时间编演虚幻离奇、神妖鬼怪的剧目成为一种时尚，有些剧目往往随意杜撰、东拼西凑而成，生硬制造剧场效果，思想性艺术性不高，连台本戏是这段时间观众喜闻乐见的一种演出形式。

这阶段，随着泰国、新加坡“潮剧改良”浪潮的冲击，潮剧在马来西亚也经历了一番重要的改革，出现了不少新气象。除了演出剧目得到变化更新，舞台表演也得到进一步改进，西洋音乐的大胆运用，扩大了音乐的张力，舞台艺术、立体活动布景的猎奇出新，一定程度上增强了艺术的表现力。然而，过分地追求新奇，势必造成舞台的混乱，破坏了剧作原有的优良传统，把剧作引向畸形的发展。

四、起伏阶段

1942年至1965年间，是潮剧在马来西亚发展动荡不安、起伏多变的阶段。在日寇南侵的三年零八个月的时间里，潮剧戏班也受到社会局势的影响。虽然戏曲的命运比话剧相形之下好得多，没有受到多大的限制，仍然在华人节庆民俗里上演。然而，民心不安，生活无着，生死未卜，戏班与观众都陷入水深火热的生死存亡的关口，戏曲演出一度走入式微的境地。当时马来西亚有些编剧人受新文化思潮的影响，抗日战争爆发以后，不断高涨的救亡热潮，激发了潮剧界的民族情感，“一批直接抨击腐败，宣传抗日，表达民众心声的‘救亡新剧’应运而生”[9]。战后初期，潮剧演出的环境得到一些好转。随后，世界性的经济不景气甚至危机席卷了马来西亚，人民生活艰难，缺乏财力和轻松愉快的心态去欣赏华文戏曲，戏班的演出还是相当沉寂，一度走向低谷，潮剧也不例外。此后，因电影业的重新复兴，且其中充斥的一些西方言情片、打斗片，比较迎合小市民的欣赏口味，潮剧的市场不断萎缩。五、六十年代，“潮剧电影热”的兴起，特别是五十年代末崛起的香港潮剧电影，在短短不到十年的时间里，涌现出六十几部，它带给东南亚，特别是新加坡和马来西亚的潮籍观众的看戏乐趣，远远超过潮剧的舞台演出，潮剧舞台演出的商业市场，因而受到很大的震动。在马来西亚，最火爆的潮剧电影是1959年拍摄的《芦林会》，因其演员新、音乐新、观众的感觉新等特点在马来西亚的华人中掀起了一阵飓风。与此同时，由广州拍摄的《陈三五娘》、《苏六娘》、《告亲夫》、《刘明珠》等潮剧影片以及泰国的一些公司、机构争相拍摄的大量改编自潮剧的潮语影片，传入包括马来西亚在内的一些南洋国家，[10]潮剧的舞台表演受到严重的打击。

值得一提的是，六十年代初期，虽然马来西亚当地的一些潮剧戏班曾经尝

试从主题、做功、舞美、音乐入手进行求新求异，力图挽救潮剧，然而收效甚微。只有由李行导演艾黎主演的《贞节牌坊》一剧的上演，给潮剧观众带来了崭新的冲击力。该剧虽然讲述的是一个女人守寡的老故事（守寡常牵涉到禁欲），难能可贵的是能够旧题翻新意。那个夜半辗转反侧，灵肉倍受熬煎的女主角，几次三番调拨忽明忽暗的煤油灯，最终百无聊赖、忍无可忍，狠狠抓了一把豆，奋力撒向地面，然后在凄冷昏暗的夜色里，一颗一颗地捡起来，豆捡完了，黎明也就从窗外溜了进来，新的一天劳作又开始了，情欲暂时压了过去。守寡的主题，在这里守出了新意，守出了华人崇尚的伦理道德。但是一花独放不是春，潮剧无法逃避没落的命运。

五、衰落阶段

1965年至1979年，是潮剧在马来西亚日渐衰落的阶段。1965年以后，由于新加坡脱离马来亚联邦政府，发展成为一个独立的国家，作为潮剧发展重镇的新加坡，其独立自然而然对马来西亚产生极大的影响。从此，无论是政治、经济、文化，新加坡和马来西亚都沿着各自的轨迹运行。在戏曲艺术方面，由于潮剧艺术的强势力量大多集中在新加坡，所以马来西亚的潮剧力量受到严重的削弱。除此以外，潮剧在马来西亚的衰落，还有其他方面的原因。首先，传统剧目的陈旧落后，与现实生活拉开了很大的距离，脱离了观众的审美情趣；新编剧目虽然煞费苦心，然而不易被观众接受，潮剧在供求关系上出现了大问题。其次，艺术水平不够，低级庸俗的成分多，可观赏性降低。再者，老潮剧观众群体不断缩小，年轻一代观众在马来西亚成长，华文华语程度低下，甚至不通，对传统文化缺乏感情和必要的了解。潮剧走向衰落的命运在所难免。

这阶段，除了当地职业潮剧团仍继续保持演出，香港的一些职业潮剧团也先后以“改良潮剧”为号召，纷纷进入南洋的一些戏院演出，泰国是演出的中心，马来西亚也是香港剧团演出的热点区域。“香港的升艺潮剧团，拥有原广东潮剧院的知名花旦肖南英，1975年到新加坡人民剧场演出时，曾经掀起抢购门票热。该团赴新、马演出时，也受到观众的欢迎。”[11] 特别值得一提的是香港新天彩潮剧团中著名的潮剧演员陈楚蕙，她于1966年首次赴泰国访问演出，就轰动大曼谷，观众每场都挤得水泄不通。陈楚蕙的名字在马来西亚华人社会也是家喻户晓的，她于1967至1970年间先后到达新加坡、马来西亚及

泰国等地巡回演出，得到南洋观众的赏识，扎下深厚的观众基础。[12] 陈楚蕙的到来，无疑给当时衰落的潮剧舞台注入了一剂兴奋剂。

从七十年代开始，随着现代化的电声技术的普及，来自中国大陆和香港、泰国、新加坡等地为潮剧制作的卡式录音带、录像带、激光唱盘视盘等音像制品，也进入了马来西亚的市场，进一步推进了潮剧与影视联姻，这就不断给衰落中的潮剧注入了新的活力和生机，开辟了另一条道路，使得潮剧不至于衰亡，而且保持血脉，衍变发展。

六、

残存阶段

从八十年代至今，是潮剧在马来西亚的残存阶段。潮州酬神戏在舞台上呈现出疲态、老态和静态，最明显的是：所谓的小姐经常是年近五十，形容枯槁；所谓的小生也经常是五、六十的老翁、步履蹒跚。观众观戏的兴趣之火，渐渐熄灭。年轻人转向捧歌台的场，老观众情愿呆在咖啡店里闲聊，也不愿意在戏棚里看千篇一律的潮剧。曾经在马来西亚华人社区风光一时的潮剧，这个阶段演出主要集中在槟州和柔佛州，其他各州的华人社区中，已经很少有潮剧的影子。在这两个州中，潮剧的演出主要集中在每年农历七月的普度和几个较大型的华人民俗活动中。

槟州有两个最著名的潮州村，即威省的大山脚和槟城的天德园，大山脚每年的普度都有规模较大的潮剧演出，有本地戏班，也有来自泰国和中国的戏班。“天德园附近有个亚依淡巴刹，每年演两回潮州戏酬神，每回演三天。”[13]这三天，戏迷如潮，热闹非凡。柔佛颖川陈氏公会儒乐团是马来西亚至今唯一的业余潮剧团，由于该团的力图振作及潮州八邑会馆的推波助澜，使得潮剧在马来西亚还残留着最后的余温。颖川陈氏公会是血缘性的宗亲组织，因为新山早年潮人云集，素有“小汕头”之称，柔佛颖川陈氏公会传统上更具有浓厚的地缘色彩，早在1948年就已有儒乐团，其中风风雨雨，几经周折停办，于1989年4月22日复办。“这些年来，该儒乐团演出的剧目有：《辩十本》《京城会》《桃花搭渡》《剪辫记》《三哭殿》《真假驸马》《回窑》《告亲夫》《假王真后》《梅亭雪》《一门三进士》等”。[14]该团还参加了1999年10月潮州汕头市举办的“国际潮剧节”，其所演出的《剪辫记》《胭脂河》《程咬金宿店》，深获好评，不但开拓了剧团的艺术视野，也建立了儒

乐团与潮汕潮剧艺术的密切联系，业余的潮剧演唱活动，从此走上严肃与认真的艺术舞台。特别值得强调的是每年农历三月初三，是柔佛古庙玄天上帝的神诞，也是一年中在古庙内唯一搭棚唱戏的庙会，2002 年的农历三月三，柔佛颖川陈氏公会儒乐团已经能够替代传统戏班上场献艺，演出剧目为配上字幕的

《金鸡玉兔》，这次演出给渐渐淡化的庙会民俗色彩，增添了几许精致的文化因素。除此之外，与槟城隔海相望的北海也是潮剧演出的一个大本营，只是规模较小，除了普度之外，一年一度九皇爷酬神戏也是潮剧演出的旺季。九皇爷神诞是北海盛大的地方民俗庆典，酬神戏一般从农历八月三十演到九月初九，每年演十天。有趣的是，据当地华人介绍，九皇爷神诞之前不久还有另一个众说不一的神诞，每年总是先在九皇爷诞之前一个星期做大戏，因共同地点共用戏台，当地人称为“暖身戏”，但潮剧上演的热闹程度，自然比不过九皇爷诞。

二十几年来，潮剧最限度地发挥了酬神，娱神、娱鬼的作用。由于有各路神明相“照应”，对于戏班而言，戏金分文不少，且有上升的趋势，所以他们年复一年，滥戏照演，潮剧真正到了台前冷落人马稀的悲惨境地。热情如火的新潮歌台以其特有的魅力很大程度上代替了传统大戏，燃烧了整个表演沙漠，吸引了无数年青观众甚至老年观众。来自泰国的潮剧团，以其精彩的表演留住了一部分潮剧观众，然而，真正具有冲击力的是 2002 年猛然杀出一团中国来的潮剧团——云霄青年潮剧团，它的到来照亮了北马的七月普度。由于不满于每年普度的戏剧演出，一些生意做得好的炉主头家一反往年的做法，高价聘请来自中国的潮剧戏班，原汁原味、异彩纷呈的舞台演出，再现了潮剧的辉煌，带来了潮剧文化新的气象。年轻且活力四射的云霄青年潮剧团曾到北海的拉惹乌达演出，其上演的剧目有：《宝剑恩仇》《鸳鸯榜》《菱花泪》。其中《菱花泪》一剧因风格独特而令人回味无穷。一向以来，潮剧作品中以悲剧居多，而《菱花泪》却是上乘的喜剧作品，该剧一反以小生小旦为中心人物的惯例，而让媒婆和丑男丑女喧宾夺主，占尽风头，在逗够笑够之后，观众意犹未尽，充分享受到一场艺术的盛宴。幻灯字幕的应用对马来西亚的观众而言是新鲜事物，它给全场观众了解人物唱词和剧情发展架设了一道简单便捷的桥梁。

在新世纪，作为开路先锋，云霄青年潮剧团为中国职业戏班赴马来西亚演出开辟了门户，此后马来西亚华人不惜重金邀请中国职业戏班到马来西亚献

艺，一方面热闹了酬神戏的舞台，掀起了一阵观戏热潮，另一方面也带动了马来西亚当地戏班的振兴和繁荣。在马来西亚十三个州中，槟州首府所在地——槟城是潮剧的天下，其普度戏上演延续时间最长，场次最多，规模最大，在包括中国本土在内以及东南亚诸国家当中，是非常典型的。2004年，槟州中元联合会的成立，标志着普度戏的演出走上了科学、规范、合法的道路，任何一个演出团体要在普度时节亮相，必定先向槟州中元联合会提出申请，拿到申请准证，然后报送槟州市议会审批。2004年普度，在槟城参加戏曲演出的共有八个专业团体，本地团体有七个，分别是：升艺潮剧团、嘉星音乐娱乐公司、赛宝丰潮剧团、潮音影戏金玉楼春团、怡梨兴潮剧团、巨星音乐娱乐公司、潮剧中正顺香。另一个专业团体来自中国，即中国东山民声潮剧团。所有的这些团体皆上演潮剧，他们争奇斗艳，异彩纷呈。升艺潮剧团上演的剧目有《双龙佩》（一、二连）、《包公锁诰命》（上下连）、《斩韩信》（一、二连）。巨星音乐娱乐公司上演的剧目是《玉女拜仙亭》《残忍的皇后》等。赛宝丰潮剧团是个老剧团，其上演的招牌剧目有《六国封相》（即大仙）、《八仙贺寿》、《鲤鱼跳龙门》（特别大仙）、《山河泪》、《三带冤仇》等。该团难能可贵的是保留较多潮剧在中国本土的演出传统，如为了求吉祥，《六国封相》是首选。该剧讲述的是春秋时期，六国割据，短兵相接，时有文士苏臣，能言善辩，其为国为民不惜各方奔走，说和六国，免使生灵涂炭。六国之君大喜，合封苏臣为六国丞相。苏臣回家之日，各国派大将护送回乡，数十年传为佳话。因此在喜庆或酬神的演剧中，必先点演《六国封相》以申庆祝，并示吉祥。

2005年的普度是跨入新世纪以后潮剧演出的一个高潮，戏班急遽增多，剧目丰富，演员阵容庞大，场面壮观，舞美、音乐、做功等都有较大程度的改进。本地戏班有：赛宝丰潮剧团、星星（槟城）影片企业公司、中玉楼春潮剧团、怡梨兴潮剧团、星新歌仔戏新娱乐企业、小麒麟福建戏剧团、潮音影戏金玉楼春团、潮剧中正顺香、巨星音乐娱乐公司、老怡梨兴潮剧团等十个。由于当地一些事业有成、且经济条件比较好的炉主、头家不满于当地戏班的演出，为了能够享受到原汁原味的家乡戏，也为了更虔诚的答谢神恩，安抚众多客死他乡的孤魂野鬼，他们聘请来自中国的戏班。中国戏班的到来成了当地华人奔走相告的好彩头。比起2004年，戏班明显增多，分别是：中国漳州金丰剧团、中国汕头新春潮剧团、中国厦门艺玲歌仔戏剧团、中国漳州新顺钦歌仔戏

团。一个很独特的现象是：沉默许久的歌仔戏的演出局面再次在马来西亚打开，从观众的参与角度看，大有星星之火可以燎原的趋势。其中中国厦门艺玲歌仔戏剧团上演的剧目有：《六国封相》（即大仙）、《八仙贺寿》、《鲤鱼跳龙门》（特别大仙）、《罗成挂帅》（全连）、《双太子》（全连）、《认母》（全连）、《兽血宵龙剑》（一、二连）、《包公案》《上、下连》、《百高粱》（下连）等。中国汕头新春潮剧团的到来吸引了众多的年轻观众，由于演员都是青春亮丽一族，舞台上唱、念、做、打的功夫比较精进，令人耳目一新，流连忘返。该团在槟城不同街区连演十二晚，场场爆满，上演的剧目有《六国封相》（即大仙）、《八仙贺寿》、《割袍定亲》、《秦凤兰》、《大闹平王府》、《柴头进士》、《玉笛金剑》、《杨八姐游春》、《霸王别姬》等。从剧目看，潮剧和歌仔戏有一些共同的传统节目，不同剧种的竞相上演，无疑使中国传统剧目色彩缤纷，也给当地的观众推出风格各异的艺苑风景线。此外还有两个来自泰国的潮剧团，共演出 12 场。一时间出自三个不同国家的潮剧的扮演，创造出了似与不似之间的独特美感，这种扮演行为也就具有了反思戏剧本体的深刻的美学意义。

可以这么说，失去了潮人节庆民俗活动，潮剧的这种集资义演、集体参与的仪式性演出就会丧失其生存延续的绿洲。如果把潮剧的复苏与繁荣，仅仅寄托在宗教祭祀、节庆民俗活动中，则太过于乐观。在马来西亚，华语区始终没有办法进入主流文化圈。在中国本土，潮剧要在新时期保存长久的竞争生存能力尚且不易，那么，潮剧在异国他乡的马来西亚的现实困境，足以令我们为它的前景担忧。

潮剧在马来西亚面临的困境是十分严峻的。潮剧的危机首先来自现代多种娱乐消费方式的挑战，电影、电视、歌台、舞厅、时装表演、家庭影院等，争先进入人们的视野，且具有较强的参与性，休闲性，刺激性和审美愉悦，在多元的现代娱乐方式面前，传统潮剧相形见绌。潮剧的危机更重要的是来自自身的问题，即主题的老旧，艺术传统的缺失，语言的隔阂，脸谱的不雅观，唱腔的别扭，灯光设备的简陋等等，这些无疑都限制了潮剧的发展。潮剧在马来西亚的危机还表现在观众圈的不断缩小。旧的潮剧产生了旧的观众群体，然而，老一辈的潮剧爱好者越来越少。新的潮剧，必须有新的爱好者和投入者，但是新生代华人的审美情感尚待培养，华人以外的其他人士对潮剧这种舶来品缺乏

感知，没有观众就没有潮剧。再加上潮剧在马来西亚缺乏国家和政府、社会的大力支持，也缺乏发祥地——中国政府、相应社会团体的帮助和扶持，因此基本上处于一种自生自灭的境地。虽然从八十年代开始，对外文化交流活动日益频繁，中国国内的潮剧团也曾到马来西亚献艺，但是，毕竟次数有限，无力扭转潮剧在异域的生存局面。

物竞天择，适者生存，这是自然与社会的共同规律。只有改革创新，潮剧才不至于走向绝路，才不至于成为一个历史的名词。从潮剧登上马来西亚这片热土，至今已有几百年的历史，在长期的历史发展中，潮剧已经形成了其独立于发祥地以外独特的美学风格，这正是其生命力之所在。只有尊重和掌握潮剧文化的发展规律，探索潮剧和新的时代结合的新举措，潮剧才不会衰亡，才不会在异国他乡速朽。只要有潮人依然生存在马来西亚，作为一种地域文化和民族文化的高度体现，潮剧必然要存在下去，并获得发展。

（本文发表于《艺苑》2005年5、6合刊）

[1] 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社1993年版，第180页。

[2] 陈骅：《海外潮剧概观》，中国文联出版社1999年版，第6页。

[3] 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社1993年版，第182页。

[4] 汕头市艺术研究室：《潮剧研究》，中国戏剧出版社2001年版，第294页。

[5] 同上

[6] 《中国戏曲剧种大词典》编辑委员会：《中国戏曲剧种大词典》，上海辞书出版社1995年版，第1314页。

[7] 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社1993年版，第203页。

- [8] 陈骅：《海外潮剧概观》，中国文联出版社 1999 年版，第 82 页。
- [9] 陈骅：《海外潮剧概观》，中国文联出版社 1999 年版，第 79 页。
- [10] 陈骅：《海外潮剧概观》，中国文联出版社 1999 年版，第 79 页。
- [11] 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社 1993 年版，第 254 页。
- [12]（泰国）钱丰：《海外潮音——陈楚蕙艺术评传》，八和机构出版社 2000 年版，第 194 页。
- [13]（马来西亚）宋扬波：《热潮戏潮戏热》，大将事业社 2002 年版，第 20 页。
- [14]（马来西亚）宋扬波：《热潮戏潮戏热》，大将事业社 2002 年版，第 125 页。